



## Double jeu

Théâtre / Cinéma

6 | 2009

Action et contemplation

---

# Du côté de la douleur : la vision mélancolique

Le regard suspendu entre action et contemplation dans le théâtre contemporain

Éric Vautrin

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1461>

DOI : 10.4000/doublejeu.1461

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 115-124

ISBN : 978-2-84133-341-7

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Éric Vautrin, « Du côté de la douleur : la vision mélancolique », *Double jeu* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1461> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1461

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# DU CÔTÉ DE LA DOULEUR : LA VISION MÉLANCOLIQUE

LE REGARD SUSPENDU ENTRE ACTION ET CONTEMPLATION  
DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Une Idée, une Forme, un Être  
Parti de l'azur et tombé  
Dans un Styx bourbeux et plombé  
Où nul œil du Ciel ne pénètre; [...].

Baudelaire, « L'irrémissible », *Les Fleurs du Mal*.

## DU CÔTÉ DU VERTIGE

Une partie des scènes contemporaines nous semble avoir adopté une position singulière vis-à-vis de l'action, qui sonne comme une réponse aux crises du personnage et du drame qu'ont pu analyser Robert Abirached, Jean-Pierre Sarrazac ou Hans-Thies Lehmann. Par suite, ce positionnement a déplacé également, nous le verrons, la question du regard, celui de l'artiste sur le monde comme celui des spectateurs sur le spectacle. Ce que nous appelons alors position ne relève pas simplement d'un type de personnage, d'une thématique particulière ou d'une dramaturgie singulière, mais d'un agencement général de la représentation qui court derrière des pratiques de la scène en apparence esthétiquement différentes, voire opposées. Ainsi, dans les arts du spectacle aujourd'hui, la limite semble floue entre ce qui relèverait d'une *action* – de la part des protagonistes du drame, mais aussi de la représentation sur le monde – et ce qui pourrait être une *contemplation* – de la part des protagonistes devant le

monde comme des spectateurs face à la scène. Autrement dit, la dualité action/contemplation ne pourrait pas servir d'axe pour une analyse des arts du spectacle car sa redéfinition serait justement l'un de leurs enjeux premiers, une distinction dont ils interrogeraient la possibilité même, ou dont ils engageraient la redéfinition.

Depuis quelques décennies en effet – il est probable que l'œuvre de Beckett ou *La Jetée* de Chris Marker marquent des points de rupture, mais le symbolisme avait sans doute jeté les bases de cette évolution – les scènes sont peuplées d'êtres désemparés, ou à tout le moins confrontés à des contextes sur lesquels ils ne peuvent ou ne souhaitent agir frontalement<sup>1</sup>. En quelque sorte, le monde et ses représentations « échappent » à ces personnages, qui se retrouvent à les traverser bon an mal an, quand ce n'est pas à les subir – et en tout cas à les expérimenter davantage qu'à les discuter. Cette sorte de passivité des protagonistes a fait évoluer l'idée même de l'acteur et du personnage – les dramaturges ne cherchant plus à montrer comment un individu ou un groupe s'emparent d'une situation pour la transformer, mais à proposer ou à apprécier d'autres formes d'expérience des signes. *De facto*, cette évolution des scènes ne concerne pas les seules présences en scène, mais entraîne un déplacement global du rapport du spectacle au monde, et singulièrement à ses spectateurs. Il ne s'agit plus de leur proposer une vision organisée autour d'un accomplissement ou d'une résolution, mais de faire du regard sur le monde l'enjeu même du spectacle, en tant qu'expérience de la représentation, et au-delà, d'une certaine présence au monde. Il ne s'agit plus de jouer avec ses illusions mais de prendre l'image, la présence ou la scène comme une partie inhérente du monde, une matière de l'expérience comme une autre. Ou, comme nous allons le proposer finalement, comme autant de *crises* qui révéleraient d'états discrets, *virtuels*, de l'être en lui-même ou des signes qu'il identifie.

Ces créations se placent ainsi *du côté du vertige*, à la limite des connaissances et des possibles, au moment où *quelque chose* devient incontrôlable. Cependant ce sera rarement le sujet explicite du spectacle, plutôt un préalable aussi tacite qu'indéterminé dans ses raisons. Défauts du langage, états incertains de la conscience, monde détraqué, furies collectives, affects envahissants, synergies involontaires, pouvoirs oppressifs, mémoires insatisfaites, errances désolées, etc. les raisons et modalités des incertitudes

---

1. La généralisation récente des nouvelles technologies sur les plateaux de théâtre et de danse a sans doute appuyé cette tendance, en soumettant l'acteur à des situations ou à des objets (images vidéos, créations sonores en temps réel, capteurs divers...) qu'il ne contrôle ni dans leur facture ni dans leur ampleur et qui dépassent le champ de symbolisation qu'une conscience – celle d'un artiste *performer* ou d'un personnage – peut entreprendre.

des protagonistes peuvent en effet être multiples et simultanées, et elles restent toujours essentiellement mêlées et indéfinies. Pour reprendre des termes deleuziens, il n'y a plus de cause ou d'origine uniques, bénies ou mauvaises, tout comme il n'y a plus de destins attendus et héroïques, mais des stries, suites, séries et variations à la surface du monde, dans lequel l'être s'insère non comme individu, mais comme présence indifférenciée parmi d'autres.

À travers l'analyse de quelques créations scéniques récentes, nous voudrions montrer qu'une partie du théâtre contemporain envisage la notion d'*action* d'une façon tout à fait spécifique, dramatiquement teintée de passivité et apparaissant essentiellement comme une *douleur*. Dans le même temps, ces spectacles envisagent la contemplation comme une forme d'action en soi – une forme d'expérience entre la veille et la vision, entreprise par les protagonistes et proposée comme telle aux spectateurs.

## ERRANCES

De façon singulière, on constate que les personnages ou les figures de nombreuses créations récentes semblent être des errants, sans origine précise ni destin ou dessein évident. La représentation les saisit en chemin, sans justifier de leur passage. Il y a plusieurs types d'errances, mentales ou territoriales, métaphysiques, psychologiques ou sociales – mais les origines comme les modes de ces vagabondages sont laissés à l'appréciation de chacun. Par exemple, les figures qui traversent les plateaux du Théâtre du Radeau<sup>2</sup> semblent arriver d'ailleurs, débarqués en vrac d'un théâtre d'antan ou errants de passage dans les alentours de la Tente qui sert de lieu de représentation à cette compagnie, comme l'on veut. Avec leurs costumes composés de vêtements divers et assemblés à l'avenant, ils n'ont ni âge ni destin, rappelant autant des souvenirs vagues d'un théâtre ancien que des êtres pauvres vagabondant dans nos villes, composant leur vie avec ce qu'ils trouvent. C'est que rien ne semble avoir de but précis, rien ne paraît viser un objectif signifiant, immédiat et volontaire. Comme des amateurs inventent leur théâtre avec ce qu'ils ont sous la main, suivant approximativement des modèles choisis mais en les adaptant à leur situation, les figures du Radeau semblent s'être bricolées des apparences sans en attendre des effets déterminés, mais davantage pour se préparer, comme ils peuvent, à « comparaître », comme le dit le metteur en scène François Tanguy, devant nous.

---

2. Installé au Mans depuis le début des années 1980, le Théâtre du Radeau est dirigé par le metteur en scène François Tanguy. Dernière création : *Ricercar* (2007 ; Le Mans, Rennes, Avignon, Paris, Angers, Toulouse, Pondeterra, Décines, Wrocław...).

Les personnages de *Je tremble* (1 & 2), écrit et mis en scène par Joël Pommerat, sortent également de nulle part, débarqués sur la scène de ce qui semble être un cabaret. « La femme très mal en point », « l'homme le plus riche du monde » ou « l'homme qui n'existait pas » se retrouvent derrière un micro à raconter leur vie sans que le spectacle ne permette de déterminer le biographique du fictionnel, et par suite, sans que l'effet attendu de ces présences et de ces récits ne soit évident. Chacun finit par exposer un problème, quelque événement ou pensée qui a marqué un arrêt dans sa vie, sans plus de commentaire. Les récits sont exposés, bruts, livrés à l'écoute.

Le vieil homme au centre de *House of sleeping beauties*, créé en mai 2009 à Bruxelles pour le *Kunstenfestival des arts* par le compositeur Kris Defoort et le metteur en scène Guy Cassiers d'après la nouvelle de l'écrivain japonais Yasunari Kawabata, arrive, lui aussi, de nulle part. Il vient passer la nuit auprès de jeunes femmes endormies dans une maison close singulière. Le désir et le recueillement devant ces corps assoupis l'entraînent dans une méditation sur lui-même, son histoire et la vie humaine, sans que l'on puisse déterminer son origine, ce qui l'amène là, ce qu'il cherche ou souhaite. Au contraire, tout nouvel élément du récit complique son image – il semble à la fois mélancolique et fou de désir, perdu et déterminé, joueur et inquiet. Et rien, après ses multiples nuits dans la maison close, après ses discussions avec la tenancière, après les événements sordides qui marqueront finalement la vie de cet étrange lieu, n'aura semblé changé pour lui.

## PRÉSENCES DOULOUREUSES

Lars Hertervig, protagoniste de *Melancholia-théâtre* adapté d'un roman de Jon Fosse<sup>3</sup> et créé par Claude Régy en 2001 au Théâtre National de la Colline, est un jeune peintre qui rêve de peindre la lumière. Il entre dans un café et ne cesse d'en sortir, pris de désirs, de visions ou d'un sentiment de puissance presque extatique. Sujet de moqueries permanentes de ses collègues, attiré sexuellement par une serveuse qui le ridiculise, fou d'amour pour la fille de sa logeuse, nostalgique de son enfance, il dérive dans un espace mental foisonnant où se mêlent obsessions et désirs. Ainsi de David, le héros biblique, interprété par Valérie Dréville dans *Comme un chant de David*, créé par Régy trois ans plus tard à partir d'une traduction des Psaumes par Henri Meschonnic. Pris dans une marche qui est autant le rythme paisible et ténu d'une méditation que celui des poèmes, David / Dréville n'appartenait à aucun lieu, aucune cité, cherchant dans l'errance

---

3. Jon Fosse, *Melancholia I*, Paris, POL, 1998.

une présence métaphysique qui conduirait ses pas et l'unirait au monde. Peter, le héros de *Homme sans but* de Arne Lygre, créé en français par Régy en 2007, est un architecte qui débarque dans un fjord et abandonne tout pour y construire une ville. Il a besoin, dit-il, de faire « quelque chose qui pourrait ne pas réussir ». Il réussira, amoncelant l'argent, mais à sa mort, il n'aura provoqué que la haine entre les siens. La pièce ne montre que ses premières tentatives, entre besoin de ruptures et folles ambitions, puis la catastrophe sourde dévoilée par sa disparition, autrement dit comment tout choix ou toute action révèlent ou entraînent des errements, des dérèglements.

Les personnages des créations du metteur en scène et dramaturge suisse Christoph Marthaler appartiennent à des groupes désœuvrés : cadres en « formation mémorielle » dans *Les Spécialistes* (1999), sorte de chômeurs suisses démunis dans *Die Schöne Müllerin* (2001) d'après Schubert, étrangetés colocataires sans activité dans *Winch Only* (2006), couples richissimes dans une maison de repos entre ciel et terre, passé et futur, vie et mort dans *Platz Mangel* (2007). L'énergie démesurée déployée par ces figures aussi drôles que pathétiques ne résoudra rien, ne changera rien. Ils cherchent, chacun à leur manière, à occuper un temps vide et désolé dans lequel ni la joie ni le désespoir ne semblent plus avoir de sens. C'est alors les situations ou les gestes, aussi futiles que vains, qui deviennent signifiants en eux-mêmes, et non plus ce qu'ils visent, ce qu'ils pourraient changer du monde ; ils valent en ce qu'ils mettent en jeu l'instant, peut-être la vie tout entière, et non pas, comme dans une dramaturgie classique, quelque changement de situation ou de possible.

Dans sa célèbre création *May B* (1981) d'après Beckett, qui se joue toujours actuellement, la chorégraphe Maguy Marin met en scène un groupe de figures hétéroclites, à la fois désesparées, titubantes et étrangement déterminées. Passant de postures aux aguets à des plaintes collectives, d'acharnements collectifs à des attentes interminables, le groupe ne semble conduit que par lui-même, créant son propre mouvement tout en se surprenant de ses propres réactions. Vingt ans plus tard, en créant *Umwelt*, la chorégraphe retravaille le même motif, mais d'une tout autre manière : derrière un mur de miroirs mats troué d'espaces isométriques, des couples ne cessent de défiler, effectuant, dans leurs différences, le même geste, la même séquence : porter des branchages ou une couronne, embrasser une femme ou un voile, chuter ou courir, guetter ou fuir... Par ce rythme effréné, incessant, de leurs passages, par ces gestes semblables exécutés par deux danseurs simultanément, les protagonistes semblent ne rien maîtriser de leurs engagements, de leurs postures, de leurs jeux, pris là encore dans un mouvement qui ne leur appartient pas. Et régulièrement, l'un d'eux apparaît, face au public, le corps au repos, regardant

sans expression le public, comme abandonné ou, au contraire, interrogateur, en attente, on ne saura le dire. De la même manière, il n'y a ni point de départ, ni point d'arrivée, mais la réalisation de gestes, de motifs, qui les emporte. La situation s'impose, sans cause ni but explicite, entraînant chacun dans une vrille incessante et impérieuse.

## SEUILS ET MARGES

Ces situations dramaturgiques se présentent à chaque fois comme un temps suspendu, en marge du monde. De cette marge, ancrée dans une situation connue en apparence (un peintre ou un poète prophétique chez Régy, le théâtre chez Tanguy, l'impérieuse nécessité du monde chez Maguy Marin), il semble que ces spectacles nous mènent à des seuils, à des lieux de passage, des points-limites où *quelque chose* pourrait arriver sans que l'on sache vraiment quoi – mais dont la puissance du bouleversement possible, virtuel, est alors dévoilée et devient sensible, palpable, lisible comme *à-venir*. Le spectacle est à la fois l'attente et l'expérimentation de ce retournement du monde sur lui-même. Les personnages aussi tragiques que burlesques du Théâtre du Radeau trouvent avec la scène de théâtre un lieu hospitalier où leurs errances prennent forme, une forme contrapunctique et fugace sans cesse recomposée par l'affection réciproque des présences et des matières du plateau. Cette « forme », qui devient théâtre par le seul fait d'être donnée à voir, est alors un mouvement collectif, un rassemblement sans cesse réinventé ; une terre d'accueil qui ne cesse de s'ouvrir à ce qui arrive, sans s'imposer comme forme abstraite, fixe et autoritaire. Le vieil homme de *House of sleeping beauties* vient contempler de jeunes corps vierges, et y projette confusément ce qu'il pourrait leur faire, ce qu'il est ou aurait pu être lui-même, ce qu'il est en train de devenir – ces nuits de désirs aussi fervents qu'impuissants sont un temps de bouleversement, de réinvention de soi par soi. Par leurs récits, les figures de *Je tremble* viennent se mettre au bord d'un gouffre qui est autant celui de leur destin que celui de leur conscience. Leurs confidences deviennent le seuil sensible et vibrant de leurs vies bouleversées, sans présager de ce qui va se passer après. Les personnages de Marthaler, comme des Vladimir et Estragon empesés, semblent en attente de quelque chose qui ne semble être rien d'autre qu'eux-mêmes, par exemple lorsqu'un être désœuvré chante avec empressement une ode à la dernière étoile dans le ciel de la nuit (*Die Schöne Müllerin*), ou qu'un milliardaire repu s'offre une thérapie pour un mal qu'il ignore, en attendant on ne sait trop quoi, et toujours prêt à fuir cette situation qu'il s'impose (*Platz Mangel*). De façon chaque fois différente, ces spectacles font du plateau un seuil entre deux états du monde ou deux *régimes de signes* ou de

sens : entre un espace extensif et organisé, celui des groupes, des reconnaissances, des signes et des symboles, des villes, des *objectifs* et les volontés, et un espace incertain, virtuel, intensif, où le monde se réinventerait sur des bases nouvelles, à partir de principes affectifs, circonstanciés et temporaires, déterminés par les présences effectives.

## PASSIVITÉ ET REPRÉSENTATION

Retenues sur ces seuils, ces figures n'agissent pas au sens propre. Elles sont comme les trois figures négatrices des limites, le fou, l'errant et l'artiste : ayant, pour toutes les raisons, perdu toute attache au monde, leurs actions sont déterminées par ce qui vient et non par quelques volontés ou postulats *a priori*. Leurs gestes ne réalisent pas une volonté (comme dans le drame classique qui expose les épreuves d'un individu face au monde), mais ils ne sont pas pour autant strictement contraints par l'extérieur. Prenant toutes les formes de l'affection, ils sont davantage ondoiements, glissements et enchaînements. Cela implique dans un premier temps une indifférenciation des signes et des logiques, de toutes les façons possibles, puis par une réinterprétation de leur *Umwelt*, leur environnement proche, ce qui les entoure. Les actions surviennent sans se résoudre ni avoir d'effet sur le monde<sup>4</sup>, excepté sur les protagonistes eux-mêmes. Ces figures sont, comme l'écrivent Deleuze et Guattari, « aptitudes d'univers »<sup>5</sup>, en train d'inventer un territoire nouveau en même temps qu'elles l'explorent. Ce nouvel espace signifiant, en puissance, pourrait-on dire, est tout entier déterminé par les caractères et projections propres aux protagonistes.

Mais si ces figures paraissent isolées ou désolées, elles se prêtent à ce qui leur arrive, figures de la passivité, corps meubles affectés par ce qui les entoure<sup>6</sup>. Il faut remarquer cependant que si la possibilité d'un désastre, vide de sens et absurde, plane sur ces figures, elles trouvent finalement leur place, leur raison, à travers une *représentation* ou une forme de regard – un théâtre anachronique chez Tanguy, un cabaret des existences entre

- 
4. Ou à peu près : Dans *Umwelt*, de Maguy Marin, les accessoires utilisés dans les différentes séquences sont parfois jetés en avant-scène. Plus le spectacle avance, plus l'espace entre les danseurs et le public est jonché d'objets disparates ou de débris.
  5. « L'univers ne vient pas après la figure, et la figure est *aptitude d'univers* » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 186).
  6. Corps meubles, affectés et bouleversés, mais faisant apparaître cependant leurs résistances singulières à ce qui survient – moins une résistance de principe qu'une façon singulière, pragmatique, de traverser les événements. Car ce qui va faire spectacle, ce qui va retenir l'attention et faire sens, c'est bien davantage la singularité de leurs réactions, plutôt que les contraintes ou le contexte de la situation.



exhibitionnisme et confiance chez Pommerat, une peinture à venir de la lumière, sublime, contenant en puissance les différents états discrets de l'être et du monde chez Régy, le regard sur les autres en tant que lien et affection chez Maguy Marin, un regard sur des corps dans *House of sleeping beauties*. C'est-à-dire qu'elles finissent par faire sens en tant que ce qu'elles sont : figures d'une représentation. Le spectacle ne sera en rien la résolution d'un problème ou d'un drame, car il n'est pas composé autour de la convergence d'un faisceau d'intérêts ou de volontés *a priori* – et ces figures ne sont pas présentes en scène en lieu et place de personnages, idées ou formes absentes ou abstraites. Le spectacle sera l'expérience d'un regard ou d'une représentation. Faire spectacle est alors une activité en soi, une occupation, un *avoir-lieu* ou un *donner-lieu*, temporaire et précaire. C'est à cet endroit que l'action de ces figures change de nature : si elles n'agissent pas, elles se livrent à ce qui arrive en regardant le monde, et par une réinterprétation permanente des signes qui les entourent : le spectacle sera fait de leur continue ré-interrogation, et par là déplacement et dépassement, de leur propre situation, de leur propre regard.

## FUTUR, ANCIEN, FUGITIF : DU PRÉSENT MÉLANCOLIQUE<sup>7</sup>

La forme principale qui ressort de telles dramaturgies est sans doute celle de la mélancolie – ou plutôt d'un *état mélancolique* de la représentation, sans doute dans chaque cas tout à fait spécifique. À l'instar de l'ange de Dürer, le mélancolique perd ses forces parce qu'il perçoit avec une trop grande acuité ce qu'est ou pourrait être le monde. Il s'épuise à parcourir ses visions, sachant ce qui vient ou pourrait venir. Il est comme dépassé par l'extraordinaire tâche qui consisterait à entreprendre ce monde qu'il est le seul à voir venir et dont une cohérence nouvelle lui apparaît. La mélancolie est ainsi un état passif à force de contemplation, qui est sa raison et son principal effet. Mais c'est aussi une exploration continue des signes. État douloureux livré aux aléas du monde qui nourrit sans cesse une conviction intime, la mélancolie est une permanente réinterprétation du monde.

Or c'est bien là où nous mènent les créations qui nous intéressent ici : moins une action sur les représentations qu'une réinterprétation continue de celles-ci qui n'aura de fin, peut-être, que dans la conscience de chacun. Dans la représentation vécue comme une expérience, *voir* sera alors une

---

7. *Futur, ancien, fugitif* est le titre d'un ouvrage du poète Olivier Cadiot, racontant les aventures d'un étrange Robinson esseulé dans la langue (Paris, POL, 1993).

forme de connaissance « de l'intérieur », et la passivité l'une des conditions de cette exploration incertaine du monde.

Une autre conséquence de ces changements est sans doute le rapport au spectateur. Car en effet, le vertige n'est pas seulement celui de ceux qui évoluent en scène – et c'est sans doute l'évolution récente la plus frappante. Si *En attendant Godot* pouvait être, aux yeux de son auteur, une comédie, le rapport aux spectateurs n'est pas évident devant *Melancholia-théâtre*, *Umwelt* ou *House of sleeping beauties*, par exemple. Au contraire, ces spectacles jouent, chacun à leur manière, sur une forme d'indifférence au monde : de la part de leurs protagonistes, visiblement en marge du monde ordinaire, et par suite du spectacle en lui-même, imposant de fait sa logique nouvelle et singulière, les liens nouveaux entre les signes qu'il tente. Expérience de la scène : le vertige est ce qui est partagé par les acteurs/figures et les spectateurs conviés.

C'est donc bien une affaire de position de la scène dans le monde, que celui-ci soit institutionnel, social, culturel et/ou politique. Les figures de ces créations expérimentent des traversées incertaines du réel, et la limite scène/salle devient alors à son tour tremblante, troublante, sensible. L'expérience qui est vécue, tentée, par les protagonistes mais également par les artistes eux-mêmes – à savoir la mise en crise des signes, la traversée des incertitudes, l'exploration de seuils vers d'autres *formations* ou *dé-libérations* du monde – est aussi, au mot près, celle qui est proposée aux spectateurs. La rampe devient un seuil dont l'effet sera de brouiller le régime de la reconnaissance et l'efficace des logiques, proposant au spectateur d'expérimenter à son tour une nouvelle interprétation, non conduite, hypothétique, à travers des épaisseurs du monde (désirs, amours, affections, pensées, histoires, mémoires, pouvoirs...) tressées, mêlées, complexes, ouvrant sur une interprétation des signes portée par les affections ou les troubles de toute nature, et non plus guidée par des ordres abstraits et préalables.

Le spectacle est alors un événement, pour ne pas dire un *kairos*, un moment singulier et spécifique provoqué par le dérangement des ordres attendus et qui se donne à voir et à penser comme tel : une *crise* – comme une maladie met en crise la santé, il entraîne une transformation des phénomènes en signes, et par suite une réinterprétation du passé, un réinvestissement du présent et une remise en question du futur. À la manière d'un médecin, le spectateur se livre à son diagnostic et à ses spéculations sur ce qui a pu arriver et ce qu'il convient, dès lors, de faire ou d'envisager, chacun interprétant à *partir* de sa propre vision. Le spectacle n'aura proposé ni action déterminée ni contemplation pure. En brouillant la limite entre l'un et l'autre, en se plaçant du côté de la douleur et non pas du côté des héros ou des pouvoirs, il aura proposé d'engager une redéfinition de l'un

et de l'autre, de l'un par l'autre : faire de l'action une présence passive de soi au monde, une sorte d'entropie fusionnelle avec ce qui nous entoure, et de la contemplation une forme de connaissance et d'exploration d'un monde désormais sans cesse réinterrogé.

ÉRIC VAUTRIN  
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE